



Ernest Ialongo; Filippo Tommaso Marinetti. The Artist and His Politics; Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2015; 330 S., 11 Abb.; ISBN 978-1-61147-756-6; ca. 86 €

„Fiat ars – pereat mundus“¹. Mit diesen berühmten Worten stigmatisierte Walter Benjamin 1936 die Rolle der Kunst im Faschismus. Acht Jahre vor Marinettis Tod und drei vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges konnte Benjamin bereits die Rolle von Filippo Tommaso Marinetti und dem Futurismus in Mussolinis Diktatur beschreiben. Das Prinzip ‚l’art pour l’art‘ sei laut Benjamin soweit gebracht worden, dass es zur Zerstörung führen

würde, denn Marinettis Auffassung war es, dass Kunst nur in der Technik all ihre Schönheit zeigen und somit nur durch den Krieg hervorgebracht werden kann. Als Beispiel der „Apotheose des Krieges durch den Faschismus“² zitiert Benjamin Marinettis Manifest *Estetica futurista della guerra* (Futuristische Ästhetik des Krieges) mit Bezug auf den äthiopischen Kolonialkrieg. Hier gilt der Krieg als schön und als Inspirationsquelle für Dichter und Künstler. Das Manifest wurde erstmals im Oktober 1935 (238, Anm. 121) veröffentlicht. Walter Benjamin reagiert demnach als Zeitzeuge der Geschehnisse der 1920er und 1930er Jahren.

Über siebzig Jahre nach Marinettis Tod im Dezember 1944 befasst sich Ernesto Ialongo mit der vielseitigen Persönlichkeit Filippo Tommaso Marinetti. Besonders wichtig sind für ihn die Jahre von 1909 bis 1944, das heißt von der Gründung des Futurismus bis zu Marinettis Tod in der Republik von Salò (1943–1945).

Bereits ab der Einführung kristallisieren sich die Fragestellungen dieser Publikation deutlich heraus: Welche Seite der Person Marinetti wird sein Schicksal und das Schicksal des Futurismus bestimmen? Der Künstler oder der Politiker? Und wird als Politiker der Revolutionär oder der Reaktionär im Vordergrund stehen? Es sind Fragen, mit denen sich etliche Wissenschaftler bereits befasst haben, wie zum Beispiel Emilio Gentile, Günther Berghaus, Claudia Salari, Enrico Crispolti, Walter Adamson, Umberto Carpi, Enzo Santarelli. Ernest Ialongo aber ist der Meinung, dass ein grundlegender Beitrag noch fehlt. Die Wissenschaftler vor ihm konzentrierten sich vorwiegend auf die Zeit von 1909 bis 1920 (9) und ließen sich zu sehr von Marinettis Austritt aus dem Partito Fascista im Jahre 1920 täuschen (10), aufgrund dessen man Marinetti nicht selten als politisch desinteressierten Intellektuellen und Künstler betrachtete. Dieses Ereignis, das anhand der Quellen viel mehr auf einem persönlichen Streit mit Mussolini zu beruhen scheint, wobei die politischen Unverträglichkeiten (*The Fall Political Campaign and the Abandonment of Fascism*, 97–105) zweitrangig sind, stellt sich als ein Versuch

1 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2012, S. 44.

2 Ebd., S. 42.

Marinettis heraus, andere politische Verbündete zu finden. Zwei Jahre später war er wieder ‚dicianovista‘ und somit einer der ersten Anhänger der Faschisten (125). Die Wissenschaftler haben der politischen Stellung Marinettis entweder die künstlerische Rolle vorgezogen oder sie als ‚captatio benevolentiae‘ dem herrschenden Mussolini gegenüber gedeutet, um dem Futuristen eine bevorzugte Stellung zu verschaffen. Ernest Ialongo hält es für notwendig, diese Nähe gründlicher zu untersuchen. Sein Anspruch: „to show in this book, Marinetti’s activities to advance Mussolini’s domestic and international agenda were far too numerous, and far too close to the nationalist component of his politics, to be characterized as mere opportunism.“ (11)

Um sein Ziel zu erreichen, stützt er sich auf eine ausführliche Untersuchung der vorhandenen Quellen. Er durchsuchte Marinettis private Briefe sowie geheime Polizeiberichte, zudem Marinettis Veröffentlichungen, aber auch die seiner Gegner. Besonders wichtig in dieser Hinsicht ist die Stellung der kulturellen französischen Elite, die ihn ab 1937 wegen seiner Unterstützung Mussolinis kriegerischer Vorhaben im PEN Kongress nicht mehr willkommen hieß (246–251). Denn es darf nicht vergessen werden, dass Marinetti zu diesem Zeitpunkt schon acht Jahre lang Mitglied der Accademia d’Italia, dem kulturellen Organ des Faschismus, war (183). Spätestens jetzt gilt das Austreten aus der Partei nicht mehr als Zeichen seines politischen Desinteresses. Seit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kann seine Nähe zu Mussolini und zum Faschismus nicht mehr gelegnet werden. Auch wenn Marinetti anfangs noch versuchte, sich von den deutschen Nationalsozialisten zu unterscheiden, ändert er seine Stellung sobald Italien an der Seite Deutschlands in den Krieg zieht: Er wird zu Hitlers Verbündetem.

Am 12. Juli 1940 veröffentlichte er in einem Artikel in der Schrift *Il giornale d’Italia* nochmals die italienischen futuristischen Prinzipien: „1. The aesthetics of War, and War as the world’s only hygiene; 2. The aesthetics of the machine and of velocity [...]; 3. The word Italy and Patria must dominate the word liberty“ (281). Daraufhin bezeichnet er Mussolini als denjenigen, der die Prinzipien im Faschismus verwirklichte, und Hitler als denjenigen, der sie durch den Kriegserfolg zu dem logischen Ausmaß hin entwickelt (281).

Wie es dazu kam, ist eine weitere Frage, die Ialongo versucht zu beantworten. Der anfängliche Revolutionär Marinetti, der sich die Befreiung Italiens von fremden Herrschern wünschte, verwandelte sich mit dem Machtaufstieg Mussolinis in einen nationalistischen Reaktionär. Marinetti sah in Benito Mussolini denjenigen, der Italien zu dem machen konnte, was er wollte: nämlich zu einem starken und selbstbewussten Land, das fähig sein würde, sich sowohl im Bereich der Kultur als auch als Machtinstanz innerhalb Europas durchzusetzen. Nach der Trennung von Mussolini 1920 schien ihm dies noch klarer zu sein. Er fand niemanden, der dieses Ziel besser hätte erreichen können als Benito Mussolini. Als er sich dann zum zweiten Mal für Mussolini entschied, sollte es für immer sein.

Ialongos Schrift stellt sich im Endeffekt als eine gründliche Analyse der Beziehung eines Künstlers zu seinem Mäzen heraus, der – wie es oftmals in der Geschichte geschieht – ein gewaltiger Alleinherrscher war. Mit den Fragen, die sich daraus erge-

ben, haben sich Historiker und Kunsthistoriker nicht selten auseinanderzusetzen. So steht zum Beispiel die Frage im Raum, inwieweit es ethisch vertretbar sei, dass Kunst zum Ausdruck solch einer Macht wird. Eine weitere Frage: Wenn Kunst frei sein soll, sind die Werke der Künstler, die sich solch einer Macht unterworfen haben, tatsächlich noch Kunst? Die punktuelle Untersuchung der Quellen, die von dem Autor durchgeführt worden ist, zeigt, wie labil die Grenze zwischen Individuum und Macht in solch einer Beziehung werden kann. Denn umso mehr sich Benito Mussolinis Herrschaft zur Diktatur entwickelte, desto öfter musste Filippo Tommaso Marinetti seine revolutionären Prinzipien verwerfen, um den Diktator zu unterstützen, der seiner Heimat Erfolg hätte bringen können. Um dies zu erzielen, setzte Marinetti all seine Kraft ein. Er nahm nicht nur an Militäraktionen teil, sondern unterstützte das Regime bei Reden in der ganzen Welt und in seinen Manifesten (*Working Toward the Duce: Futurist Initiatives in the Thirties*, 206–223).

Die Kunst, die in den Dienst eines totalitären Regimes gestellt wird, ist das, was Benjamin 1936 am meisten fürchtete. Durch die neuen Medien sei es nämlich möglich, die Massen zu ‚vergewaltigen‘: Durch die Ästhetisierung des politischen Lebens erzeugte der Faschismus einen Kult des Diktators, der die Massen unterdrückt.³ Im Theater sowie in einer Demokratie sei der Schauspieler beziehungsweise der Regierende direkt dem Publikum respektive dem Parlament ausgesetzt. Der direkte Kontakt fehle im Falle des Filmes. Wenn ein Schauspieler oder ein Regierender seine Botschaft durch eine Apparatur vermittelt, ergibt sich „eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen“ kann, da man „die Aufstellung prüfbarer, ja übernehmbarer Leistungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen“⁴ erstrebe. Die Angst, dass die Kraft der Apparatur und der Kunst von den neuen Machthabern missbraucht werde, beschäftigte einen Zeitzeugen wie Walter Benjamin sehr. Die Geschichte zeigte, dass er Recht behalten sollte.

Aufgrund Ialongos Quellenrecherchen kann die Instrumentalisierung der Kunst von Seiten der Politik gut nachvollzogen werden. Besonders nach seiner Ernennung zum Accademico beziehen sich Marinettis Manifeste immer mehr auf die faschistische Politik. Ein Beispiel dafür können die vielen *Aero*-Manifeste sein. In einem Moment, in dem Mussolini viel Wert auf seine imperialistische Expansion durch eine starke Luftwaffe setzte, publizierte Marinetti Manifeste über *Aero*-Malerei (1929), *Aero*-Dichtung (1931), *Aero*-Musik (1933) usw. (206). Das Buch stellt hiermit nicht nur eine biographische Auseinandersetzung mit Marinettis Leben und Werk anhand der Quellen dar, sondern ist auch ein Exemplum: Es zeigt, was aus der Kunst gemacht werden kann, wenn sie im Dienste eines Diktators steht.

Der rote Faden, der auf den Zeugnissen aus Marinettis Zeit beruht, wird durch die kontinuierliche Auseinandersetzung mit den bereits veröffentlichten Beiträgen der gegenwärtigen wissenschaftlichen Gemeinschaft – sowohl im Text als auch in den Anmerkungen – bereichert. Letztere sind sehr hilfreich, um die behandelte Thematik bes-

3 Vgl. ebd., S. 42.

4 Ebd., S. 27, 28, Anm. 20.

ser einordnen zu können. Leider fehlen im Index die Namen der Verfasser der Quellen, die nicht Marinettis Zeitgenossen waren. Was es dem Leser erschwert, die Übersicht über die Quellen zu behalten. Dasselbe geschieht auch im allgemeinen Inhaltsverzeichnis, in dem nur die Kapitel genannt werden – ohne auf die Paragraphen hinzuweisen, in die sie unterteilt sind. Sehr hilfreich für ein internationales Leserpublikum sind jedoch die Übersetzungen der langen Zitate aus unveröffentlichten Quellen. Insgesamt ist es Ernest Ialongo gelungen, die Objektivität, die die Zeit gewährt, in seiner Analyse der Zeugnisse aus den Jahren von 1909 bis 1944 zu bewahren. Somit ermöglicht er es uns, einen Blick auf Filippo Tommaso Marinettis Persönlichkeit zu werfen, die so vielschichtig zu sein scheint wie auch die Persönlichkeit eines jeden Lesers.

ANNA CHIESORIN
Regensburg



Joachim Zeller; Wilde Moderne. Der Bildhauer Fritz Behn (1878–1970); Berlin: Nicolai Verlag 2016; 216 S., 100 überw. farb. Abb; ISBN 978-3-89479-952-6; € 39,95

Herrenmensch mit Wildheitswünschen

Eine Monografie über den deutschen Bildhauer Fritz Behn (1878–1970) war überfällig. Dass ihre Entstehung so lange auf sich warten ließ, ist aber auch kein Wunder, mindestens aus drei Gründen. Erstens bedurfte es dazu eines Autors, der die kunstwissenschaftlichen Aspekte stärker als bisher geschehen in das noch kaum untersuchte biografische und mentalitätsgeschichtliche Material einbettet. Genau das strebte Joachim Zeller an, denn nur so waren neue Antworten auch auf die künstlerische Frage zu erwarten. Eine solche Einbettung konnte angesichts der kompliziert-defizitären Quellenlage keine leichte Sache sein. Zweitens brauchte es für das Projekt einen versierten Kenner im Feld der ‚Postkolonial Studies‘, denn Behn machte nicht zuletzt durch seine frühen Afrikaexpeditionen (um 1908/1910), die sich in zahlreichen Plastiken, Entwürfen und Buchprojekten manifestierten, von sich reden – als Spezialist für Tierbildnerei. Zeller ist nun glücklicherweise gerade auf dem Sektor der postkolonialen Diskurskritik ein mit mehreren Büchern gut ausgewiesener Fachmann; das Feld deutsch-afrikanischer Interkulturalität gehört zu seinen Spezialgebieten. Drittens war Behn alles in allem nicht gerade das, was man einen Sympathieträger nennen kann. Sein buchstäblich ‚herrisches‘ und streitlustiges Auftreten, seine bisweilen ungeniert rassistischen und chauvinistischen Äußerungen, sein zivilisationspessimistisches und monarchistisch-elitäres Weltbild – das alles schuf ihm zeitlebens Feinde und, was schlimmer ist, zweifelhafte Freunde. Selbst die wenigen kompetenten Wohlgesinnten, die ihm künstlerisch durchaus Einiges hätten zugutehalten können, fühlten sich von ihm eher abgeschreckt, hielten sich nach 1945